

JAROSLAV FRYČER  
Université Masaryk de Brno

## LE DÉMON DE L'AUTOBIOGRAPHIE

A partir de 1920 à peu près et pendant tout une décennie au moins, les historiens de la littérature française et les critiques littéraires n'ont pas cessé de parler de la crise du roman en tant que genre. *La Crise du roman* est d'ailleurs le titre de l'ouvrage de l'un des meilleurs connaisseurs du genre et de l'époque, Michel Raimond.<sup>1</sup> Il suffit de citer sans commentaire les titres de quelques articles ou livres de l'époque pour suivre le cours des pensées de leurs auteurs, parfois de vrais as de la critique et du roman: en 1924 René Boylesve avertit – «Un genre littéraire en danger? le Roman», et Édouard Estaunié demande la même année «Le Roman est-il en danger?». Pour Fortunat Strowski, l'an 1925 marque tout simplement «La Crise du Roman» et en 1927 et 1928, Paul Gsell déclare que «Le Roman se meurt» et pour Emmanuel Berl, il s'agit de «la Fin du Roman».<sup>2</sup> Quelques trois quarts de siècle plus tard, en 1997, un groupe de critiques, non moins compétents, a publié un recueil d'études sur le roman contemporain, dont la première phrase dit: «Jamais le roman français n'a été aussi vivant.»<sup>3</sup> Que s'est-il passé dans l'empire du roman français à l'époque séparant les deux dates mentionnées et qui a permis de formuler deux opinions aussi différentes, quels nouveaux domaines le roman français a-t-il reconquis, quelles nouvelles qualités a-t-il regagnées qui lui ont permis de sortir de cette crise annoncée et de retrouver sa force, son dynamisme, bref sa «vivacité»?

Il faut tout d'abord se poser la question de savoir s'il s'agissait vraiment, dans les années 1920, d'une époque qui portait le caractère de crise, c'est-à-dire d'une époque pleine de contradictions, d'inquiétudes, de perte de valeurs et d'équilibre créateur, bref le prologue de la fin prochaine. Ce n'était sûrement pas le cas: il s'agissait plutôt d'une période de crise telle que l'entendait Paul Valéry, du

---

1 Paris, J. Corti 1966.

2 Voir Michel Raimond, *op.cit.*, p. 9 sqq.

3 Jean-Pierre Salgas – Alain Nadaud – Joël Schmidt, *Roman français contemporain*, Paris, ADPF 1997.

«passage d'un certain régime de fonctionnement à quelqu'autre»,<sup>4</sup> une période de métamorphose, de mutation dont les points opposés étaient marqués par le roman balzacien et le roman proustien, par le passage d'un type de roman qui était un tableau synthétique, et qui prétendait être compréhensible, du monde, au roman qui présentait un regard personnel, et par conséquent partiel, jeté sur la société, un témoignage plutôt qu'un tableau.

Le chemin qui mène d'un Gide et Proust vers un Échenoz, Modiano ou Tournier, est bien sinueux. Chaque groupe ou groupuscule, chaque génération ou chapelle littéraire, qu'ils soient appelés existentialistes, nouveau roman, husards, nouvelle fable, ou romanciers néopicaresques, néonaturalistes, mythologiques, etc., ont voulu renouveler le genre romanesque par ce qu'ils considéraient comme essentiel aux niveaux narratif, thématique, philosophique et tant d'autres. Sans vouloir spécifier les apports particuliers de ces tentatives pour renouveler le roman, entrons dans le vif du sujet que je propose de discuter: il y a, parmi les innovations, prétendues ou réelles, introduites au cours des dernières décennies dans le roman moderne, une qui semble jouir d'une faveur particulière auprès des romanciers – l'introduction massive dans le roman du moi narrateur, des «écritures du moi».<sup>5</sup> Michel Raimond décrit ce processus comme passage «du récit objectif au monologue intérieur; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'événement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage...».<sup>6</sup> Le moi narrateur, le narrateur homodiégétique n'est sûrement pas la trouvaille du XX<sup>e</sup> siècle: mais c'est au cours de ce siècle passé que cette forme narrative est devenue la forme privilégiée et essentielle de toute narration, non seulement une forme de communication entre le narrateur et le lecteur, mais aussi la fonction d'une certaine vision personnelle du monde et par conséquent d'une certaine conception philosophique de l'univers. Dans ses *Notes et contre-notes*, Eugène Ionesco résume cette situation avec une pertinence qu'on lui connaît (il parle du drame mais ses mots valent aussi pour le roman): «Un dramaturge [moderne] se borne à écrire des pièces, dans lesquelles il ne peut qu'offrir un témoignage, non point un message didactique, – un témoignage personnel, affectif, de son angoisse et de l'angoisse des autres, ou, ce qui est rare, de son bonheur...».<sup>7</sup> Parmi différentes formes de l'écriture personnelle (ou intime), il y en a une qui semble être, depuis 1960 à peu près, une écriture privilégiée et que l'un des critiques qui se consacre à cette problématique depuis trente ans déjà, n'hésite pas à désigner comme une «pratique d'avant-garde»<sup>8</sup> – l'écriture autobiographique. Les raisons de cette prédilection sont nombreuses et difficiles à cerner dans toute leur complexité. Rappelons qu'elles relèvent du

4 Voir à ce propos Michel Raimond, *op. cit.*, p. 12.

5 C'est aussi le titre d'un numéro spécial du *Magazine littéraire*, 409, mai 2002.

6 *Op. cit.*, p.13.

7 Paris, Gallimard 1966, p. 141.

8 «Philippe Lejeune. Pour l'autobiographie». Propos recueillis par Michel Delon, *Magazine littéraire*, 409, mai 2002, p. 22.

niveau narratif (l'autobiographie permettant une communication avec le lecteur considérablement différente de celles pratiquées dans le roman appelé traditionnel ou classique), du niveau psychologique (cette écriture introduisant dans le récit un nouveau degré d'authenticité, ce qui paraît être l'une des préoccupations majeures des romanciers du XX<sup>e</sup> siècle), mais avant tout, la forme en question projette une nouvelle lumière sur deux qualités essentielles du roman, sur son caractère de témoignage authentique et de l'engagement personnel du narrateur.

Pourtant on peut objecter que tout cela appartient au domaine du déjà-vu et citer toute une pléiade d'auteurs d'un passé parfois assez éloigné: Montaigne, Descartes, Rousseau ou Stendhal par exemple. Il y a pourtant une différence profonde entre l'écriture autobiographique du XIX<sup>e</sup> siècle (celle de Chateaubriand ou de Sand), et celle de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Cette dernière tend à s'éloigner de la conception traditionnelle de l'autobiographie reposant sur une simple identité de l'auteur, du narrateur et du personnage et à devenir de plus en plus une écriture autobiographique romancée. Ce processus qui, d'après Philippe Lejeune a culminé à l'époque qu'ouvrent les expériences linguistiques de Michel Leiris, a abouti à la création d'un nouveau sous-genre romanesque, à l'autofiction qui a remplacé l'ancien roman autobiographique. En schématisant un peu, ce dernier serait «le récit des événements personnels sous le couvert de personnages imaginaires» tandis que l'autofiction (c'est Serge Doubrovsky qui a créé le mot en 1977) «ferait vivre des événements fictifs [...] à des personnages 'réels'». <sup>9</sup>

Depuis les années 1970, le roman français est littéralement envahi par une quantité toujours croissante de textes narratifs où il est difficile de distinguer ce qui appartient au domaine autobiographique et au domaine fictif (tels les romans de Patrick Modiano) ou dont les narrateurs (qui portent les noms des auteurs), vivent des aventures toujours plus fantastiques et invraisemblables (par ex. Victor-René Pilhes: *L'imprécauteur*, 1974; Georges Perec: *W, ou le souvenir d'enfance*, 1975). Mais l'évolution ne s'est pas arrêtée là. Dans le roman autobiographique, les romanciers sacrifient l'identité réelle des personnages et du narrateur en laissant les événements réels; dans l'autofiction c'est le contraire – les personnages réels vivent des aventures fictives. Or, il y a une troisième possibilité, et c'est justement celle qui dominera une grande partie de la production romanesque de nos jours: les narrateurs fictifs vivent des aventures fictives. Ce qui relève dans ce cas de l'autobiographie, c'est la forme du récit autobiographique, sa perspective temporelle et surtout ce que Philippe Lejeune considère comme éléments nécessaires et structuraux de toute autobiographie, le pacte et le projet autobiographiques.

On connaît bien ces deux catégories proposées par Philippe Lejeune dans son ouvrage aujourd'hui classique, *L'Autobiographie en France*,<sup>10</sup> on sait bien surtout que le pacte n'a pas été accepté par tous les théoriciens du genre et que même l'auteur du terme a plus tard exprimé certaines doutes. Mais il reste que le

<sup>9</sup> Jean-Maurice de Montremy, «L'aventure de l'autofiction», *Magazine littéraire*, 409, mai 2002, p. 62.

<sup>10</sup> Paris, A. Colin 1971.

pacte et le projet autobiographiques sont même aujourd'hui deux catégories opératoires les plus claires et en même temps les plus pratiques pour quiconque veut s'occuper des relations du texte littéraire avec l'autobiographie. Il suffit donc de rappeler brièvement que le projet autobiographique est «le projet, sincère, de ressaisir et de comprendre sa propre vie».<sup>11</sup> C'est justement cette reconstruction, restructuration du passé en fonction d'un but précis (en principe, pour le narrateur, il s'agit presque toujours ou bien de comprendre le passé à travers ce qui a été vécu plus tard, ou bien au contraire de comprendre le présent à travers ce qui a été vécu dans le passé) qui fait la différence entre le texte à intention autobiographique et un simple récit d'une vie à la première personne. En ce qui concerne le pacte autobiographique,<sup>12</sup> c'est une affaire plutôt formelle: c'est le pacte conclu entre le narrateur et le lecteur par lequel celui-ci est invité à lire le texte comme autobiographique – ce pacte peut être exprimé de différentes façons, dans le titre, dans la dédicace, dans une note conclusive, par une formule au début du texte, etc.

De ce point de vue, il existe à l'époque dont nous parlons, une quantité considérable de romans qui obéissent à ces deux conditions fondamentales de l'autobiographie, seulement leur «autobiographisme» ne se réalise pas au niveau thématique par l'identité de l'auteur et du narrateur, c'est-à-dire par une certaine relation du texte avec la réalité extralittéraire, mais au niveau narratif, par l'adoption de certaines techniques narratives utilisées pour rendre le projet autobiographique, c'est-à-dire par les relations qui restent à l'intérieur du texte littéraire.<sup>13</sup> A en juger d'après le nombre de romans de ce type, il s'agit d'un vrai démon autobiographique (ou pseudo-autobiographique) qui submerge le roman français de notre temps. Ce ne sont pas les narrateurs de ce genre qui manquent dans le roman français de nos jours, narrateurs qui se plongent à toute occasion dans leur passé pour le relire, revivre, pour y chercher l'explication ou la justification de ce qu'ils vivent dans le temps de l'écriture. Il ne s'agit pas dans leurs cas, d'une simple reconstitution du passé, de simples plongées dans les souvenirs, mais d'une reconstruction parfois compliquée et douloureuse du passé, profitant souvent du jeu sophistiqué de plusieurs niveaux temporels et poursuivant toujours un but précis – une narratrice se penche sur son propre passé pour comprendre pourquoi elle a tué son mari (Pierre-Robert Leclercq: *Parfois la nuit*, 1975), un narrateur cherche à expliquer la désagrégation de son mariage (Michel Audiard: *Répète un peu ce que tu viens de dire*, 1975). Très souvent – et ce sont les réalisations les plus réussies du genre – il s'agit de la recherche du vrai visage d'une femme, d'un ami (Patrick Grainville: *La Diane rousse*, 1978) ou de

11 Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 28.

12 Philippe Lejeune parle quelquefois du «contrat», par ex. dans «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, 56, 1983, pp. 416–434.

13 Nous avons rappelé quelques aspects de cette problématique dans plusieurs articles, par ex. «Le roman moderne et l'autobiographie», *Études romanes de Brno* XVII, 1986, pp. 9–22; «Roman autobiographique – poésie et/ou vérité?», *Études romanes de Brno* XIX, 1988, pp. 41–50.

la recherche de l'identité familiale ou raciale du narrateur (cette variante peut être considérée comme thème-type de ce genre) – Jean-Luc Benoziglio: *Cabinet portrait*, 1980; Simone Jacquemard: *Le mariage berbère*, 1975; Yann Queffelec: *Les Noces barbares*, 1985; Rezvani: *Les années Lula*, 1968.

Quant au pacte autobiographique, il est curieux de suivre avec quels scrupules les romanciers tiennent à persuader le lecteur que ce qu'il lit, c'est l'histoire, et une «vraie», de «ma» (=celle du narrateur) vie. Chaque document, chaque photographie retrouvée, chaque coupure de journal est bon pour rendre le récit le plus authentique possible. A cette fin on utilise les prières d'insérer, les notes sur la couverture, les dédicaces mais la technique de base reste une note au début du récit: «Maintenant, du fond de la nuit, je vois tout avec précision. Cela me fut interdit au temps de la lumière. Alors je vivais, j'étais aveugle» (Patrick Grainville: *La Diane rousse*, 1978); «Mais, depuis le commencement de mon inactivité forcée, je me prends à me retourner sur moi-même, à m'examiner» (Suzanne Prou: *Méchamment les oiseaux*, 1971); «Vous ne croirez pas ce que vous lirez, vous m'appelerez menteur, vous me dénoncerez comme un faux spectre...» (Michel Braudeau: *L'objet perdu de l'amour*, 1988).

Avant de terminer, il faut, bien sûr, chercher les raisons d'une telle prolifération de l'écriture quasi-autobiographique dans le roman français de nos jours. Rappelons que ce nouveau sous-genre romanesque n'a pas encore été baptisé: le seul nom donné à ce type de roman paraît être «la pseudo-autobiographie» mais il n'est pas le plus souvent défini avec des nuances nécessaires, par exemple comme le «roman à la première personne où le personnage raconte lui-même sa vie». <sup>14</sup> En tout cas la perspective narrative empruntée à l'autobiographie correspond à certaines préoccupations qui peuvent être considérées comme constitutives du roman actuel.

Le roman comme témoignage personnel demande comme l'une des premières nécessités la solution du problème de l'authenticité et de la responsabilité. Or, le narrateur autobiographique propose une possibilité très simple: il est celui qui raconte ce qu'il sait ou peut savoir de sa propre expérience vécue et qui par conséquent prend la pleine responsabilité de ce qu'il dit. En ce qui concerne la forme narrative: l'écriture dont nous parlons n'est par définition liée à aucune forme romanesque précise et elle permet l'utilisation libre de tous les procédés imaginables – monologues, dialogues, descriptions, lettres, journaux intimes, réflexions de tout genre, toutes sortes de documents, etc. Il y a enfin une possibilité offerte par la perspective autobiographique qu'on peut considérer comme particulièrement précieuse pour le romancier de nos jours. Cette perspective *ex post* qui consiste dans l'éclaircissement du passé à travers tout ce qui a suivi, donne au narrateur les moyens de trouver de façon naturelle les analogies, les ressemblances, les correspondances toujours plus nuancées, pénétrantes en même temps qu'inattendues et inconnues. Cette descente dans le passé qui est en même temps une descente dans l'intérieur des personnes, événements et objets peut aboutir à créer une mythologie personnelle du narrateur ou des personna-

<sup>14</sup> Marie-Madeleine Touzin, *L'écriture autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste 1993, p.12.

ges. Rappelons un seul exemple tiré du livre déjà cité, *La Diane rousse* de Patrick Grainville. Dans la recherche de la vraie Hélianthé, le narrateur commence par les qualités physiques – longues cuisses, gorge libre, torse nu, etc., passe par différentes analogies trouvées entre le personnage et son milieu et les oeuvres et auteurs d'art – *Le Massacre de Scio*, Botticelli, Giorgione, Lautréamont, Pierre Louÿs, Rubens, etc., pour arriver enfin à découvrir la dimension mythologique du personnage – «la moderne et rousse Artémis», «cette nuit je suis Lazare ressuscité du sépulcre. Emmenez-moi grands cygnes noirs. Là-bas, au pays d'Hélianthé et du Sphinx».<sup>15</sup>

Pour conclure: la perspective narrative empruntée à l'autobiographie et utilisée pour la recherche du passé fictif par un narrateur fictif est la forme du récit très souvent adoptée dans le roman français de ces dernières décennies. C'est une forme qui donne quelques réponses nouvelles aux problèmes posés par le roman de nos jours: ceux de l'authenticité du récit, de l'engagement personnel du narrateur et de la responsabilité de ce qui est raconté. En plus cette forme narrative paraît être efficace dans la recherche de la dimension mythologique des personnages, des événements, des lieux. «L'autobiographisme» paraît être l'un des traits caractéristiques du roman de nos jours et la forme de la pseudo-autobiographie romancée mérite d'être considérée comme un sous-genre moderne du roman français.

---

15 Paris, Seuil 1988, pp. 22 et 32.